

юношей, которому чудо должно указать дорогу в край чудес". Да и окружающая обстановка далеко не романтическая ("обыкновенное поместье", "обыкновенный весьма тарантас"), поминаются детали "неизящные" (пыль, грязь, навоз). Но в стихах этих лет живет герой-романтик ("Искандеру", "Совершеннолетие", "Монологи"). Создается впечатление, что лирический герой огаревской поэзии исторически "отстает" от лирического героя его прозы. Разумеется, сказывался и жанрово-родовой диктат.

Как ни удивительно, романтическое начало определило предельную искренность "Исповеди" Огарева - при всей ее материалистической терминологии. А именно: формально адресованная Герцену, она обращалась к читателю-другу вообще, к "мечтаемому другу", который "поймет" (ср.: "Три мгновения", где клятва двух юношей, "пророков будущего" радостно откликнулась "в великой душе мира"). Кружковое братство казалось Огареву счастливой реализацией мечты о дружбе. И наоборот - с нигилистическим пренебрежением отнесся автор "Моей исповеди" к суждениям и кривотолкам читателя-недруга.

Видимая (из текста) дифференциация читателя побуждает исследователя творчества Н. П. Огарева к анализу соответствующего историко-культурного контекста, чему и будет посвящена основная часть доклада.

Ю. Б. Орлицкий
Москва

"ПРИСУТСТВИЕ СТИХА" В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ М. ПРИШВИНА

Особая поэтичность пришвинской прозы отмечалась не раз. Однако реальный речевой механизм создания этого эффекта до сих пор подробно не описан, в т.ч. и в лингвистике. Поэтому представляется интересным посмотреть, как сказывается на ритмическом строе прозы писателя влияние стиховой культуры в разнообразных ее проявлениях. Тем более, что экспансия стихового начала в русской прозе особенно ощутима как раз в первой трети XX века - в то самое время, когда Пришвин складывается как самобытный мыслитель и прозаик и создает значительную часть лучших своих произведений.

Наиболее очевидным способом внесения стихового фермента в прозу начала XX века является его метризация, вполне сознательно и наиболее последовательно осуществлявшаяся Андреем Белым и его

202

единомышленниками. Под непосредственным влиянием автора “Петербурга” и “Москвы” ищут и находят свои, более умеренные варианты внесения в прозу силлабо-тонического метра Е. Замятин, Л. Добычин, Б. Пастернак, В. Набоков.

В отличие от большинства названных прозаиков Пришвин последовательно избегает в своей прозе, в т.ч. и собственно лирической, моделирования строк и фрагментов традиционной стиховой структуры. Крайне редко обращается он и к инверсии членов предложения, тоже напрямую и нарочито напоминающей о стиховой речи. Практически не встречается в его прозе также стихоподобная звуковая организация: повторы согласных и гласных, связывающие фрагменты речи, рифмоидные созвучия и т.п. Не удалось нам обнаружить и особой урегулированности объемов и ритмических типов колонов, используемых в прозе Пришвина, по методике М. М. Гиршмана.

Все это позволяет говорить о том, что Пришвин избегает моделирования в своей прозе ритмического образа и подобия стихотворной строки и отдельных ее компонентов. Другое дело - более крупные и значимые составляющие стихотворного текста, в соответствии с пониманием его природы, актуальным на рубеже веков.

Например, стихоподобная (краткая и сверхкраткая) строфа, которая медленно, но верно формируется в прозе Пришвина от произведения к произведению. При этом Пришвин достаточно целенаправленно движется также от “стандартной” строфы, включающей, вне зависимости от размера, произвольное количество предложений, к так называемой версейной, равной одному предложению. Интересно и то, что версейная строфа встречается у Пришвина не только в малой, собственно миниатюрной или (значительно чаще) составляющейся из отдельных миниатюр, прозе, но и в крупных произведениях, построенных по традиционной сюжетной схеме, например, в “Корабельной чаше”.

Но самым существенным результатом воздействия на пришвинскую прозу стихотворного начала является, без сомнения, его постоянный интерес к малой прозе - своего рода аналогу основного стихотворного жанра начала XX века - лирического стихотворения. Большие формы, состоящие из более или менее самостоятельных миниатюр - едва ли не главное пришвинское новаторство в русской прозе первой половины нашего века. Причем в большинстве случаев эти миниатюры публикуются сначала как самостоятельные произведения, а уже потом входят в формируемые автором позже главы и части его повестей и романов. В связи с этим понятно тяготение Пришвина к

форме дневника или календаря, позволяющим уйти от традиционной сюжетной связанности текста и внутренней мотивированности следования миниатюр внутри целого.

Многие из пришвинских миниатюр - особенно дневниковых - соотносимы по жанровой природе и размерам не просто с лирическим стихотворением, но с наиболее специфически стихотворной его разновидностью - миниатюрой. В связи с этим очень интересно сопоставить складывающиеся внутри корпуса пришвинских миниатюр жанровые подтипы малой прозы и соответствующие жанровые образования, формирующиеся примерно в это же время в русском свободном стихе. И здесь, и там отчетливо противостоят друг другу собственно лирические миниатюры - зарисовки мгновенного состояния природы или человека, соотносимые прежде всего с восточной традицией - и афористические миниатюры-определения, ориентированные на соответствующую европейскую традицию.

Вообще, сравнение пришвинских миниатюр со стихотворными текстами дает немало оснований как для их сближения, так и для понимания ритмической специфики. Например, ряд сверхкратких миниатюр писателя могут быть соотнесены с минимальной формой литературного текста - так называемым моностихом (по другим определениям - одностроком и удетероном), которую, строго говоря, невозможно корректно определить как стихотворную или прозаическую. См. напр. миниатюры "Сомнение", состоящие из одной строки: "Работаю с утра на веранде: петух начинает свой день"; "Правда": "Правда - это значит победа совести в человеке" или "Поэзия": "Поэзия - это дар быть умным без ума".

Другая интересная параллель - использование в рамках одного цикла озаглавленных (как правило, с центрально-назывными или наоборот - подчеркнуто-концептуальными названиями) и неозаглавленных текстов-миниатюр, что характерно также для сверхстиховых единств русской поэзии XX века.

В ряде своих циклов малой прозы Пришвин использует и так называемые авторские эпиграфы к главам повествования - один из элементов заголовочного комплекса, характерный в первую очередь именно для поэзии. Это - вынесенные авторами за рамки текста (обычно - чтобы не нарушать его лирической природы) пояснения и комментарии, историю написания текста, его философскую концепцию и т.д. Помещение таких авторских текстов на месте, где традиционно размещается эпиграф, позволяет говорить при этом об их особом статусе, не синонимичном статусу сноски или предисловия. У Пришвина

204

такие авторские эпиграфы, не характерные для прозы, но сплошь и рядом встречающиеся в стихах, регулярно используются перед главами “поэмы (!) “Фацелия” и “Лесной капли”, а позже - в “Глазах земли”, где они носят афористически-программный характер и одновременно вполне представимы внутри объема книги. (ср. “определения, открывающие раздел “1948 год” и 1949 год”: “Поэзия - это предчувствие мысли” и “Поэзия - это душа подвига, обращающая красоту в добро” с приведенной выше миниатюрой-“однострочком” из этой же книги). Характерно, что кроме этого Пришвин использует эпиграфы - стихотворные и прозаические, из русской и мировой классики - только в ранних своих “Путешествиях”: “В краю непуганых птиц” и “За волшебным колобком”.

Еще одна форма присутствия стиха в пришвинской прозе - прямое и обильное цитирование собственно стихотворных текстов, как фольклорных и авторских, так и - что особенно для нас интересно - принадлежащих перу персонажей, т.е., скорее всего, сочиненных (или “пересказанных”) Пришвиным.

Среди таких “персонажных” стихов Пришвина особый интерес представляет версе со сверхкороткой строкой, граничащее с верлибром “А на горе стоит монастырь” из повести “Корабельная роща” и цикл “рассказов” Губина, не случайно напечатанных в “Северном лесе” как стихи (причем - свободные - верлибр).

Наконец, пришвинские раздумья о стихах и поэзии, рассыпанные практически по всем его произведениям. Собранные вместе, они позволяют говорить об особом интересе писателя к проблемам поэтического и его места в действительности.

В свете нашей проблемы особое внимание занимает среди них миниатюра “1949 год” из повести “Глаза земли”, симптоматично названная “Поэзия прозы” и позволяющая сделать вывод о расширительном понимании Пришвиным поэзии как всякого искусства слова, что вполне соответствует пафосу высказываний других его современников (например, А. Белого и И. Бунина), призывавших к стиранию границ между стихами и прозой. Ср. в миниатюре “Лирика”: “Не лирика ли является в писаниях тем золотом, которое определяет их прочность и ценность? И эпос есть ничто иное, как скрытая лирика”. Характерно, что и описание генезиса “Женьшеня” в публикации “Из дневников последних лет” выглядит как типичное описание рождения стихотворного текста.

Таким образом можно говорить о безусловном присутствии примет и образов стиха в пришвинской прозе разных лет и жанров, что

и является одним из важнейших (хотя, разумеется, не единственным) способом создания ее поэтичности.

И. В. Орлова
Екатеринбург

**СТИХОТВОРЕНИЕ АЛЬФОНСА ДЕ ЛАМАРТИНА
“ПРИЗЫВАНИЕ” В ПЕРЕВОДЕ АФАНАСИЯ ФЕТА:
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ**

В оригинале первая же строка являет собой противопоставление тяжелой жизни на земле легкому существованию небожителей: “О ты, которая явилась мне в этом пустынном мире / Жительница небес...”. В переводе Афанасия Фета эта строка выглядит так: “О ты, которая мне в душу заглянула, / Как странница земли, как горный серафим”. Как мы видим, здесь отсутствует не только противопоставление, но и вообще какое бы то ни было напряжение. Переводчик использовал более образную лексику (“заглянуть в душу” звучит гораздо экспрессивнее, чем “явиться”), употребление которой создает впечатление большего духовного сближения, инициатором, или, по крайней мере, активным участником которого была “странница земли”.

Если для Ламартина все земное ассоциируется со страданиями и противопоставляется божественному, то в интерпретации Фета эта грань стерта. Более того, он допускает, что земля может быть святой колыбелью:

На земле ли была твоя колыбель Земля ль твоя святая колыбель

Приводимые далее примеры могут служить подтверждением мысли о том, что поэт и переводчик по-разному воспринимали земную жизнь: первый - как тяжелое испытание, другой же - как нелегкий, но не лишенный прелести путь.

В изгнании, трауре, нищете Идти в изгнании по трудному пути
Ты должна проделать тяжкий путь

В переводе слова траур, нищета опущены, а на смену прилагательному *тяжкий* приходит гораздо менее интенсивное трудный.

Граница между жизнью и смертью присутствует и в следующих строках, и вновь мы являемся свидетелями различного отношения поэтов к жизни: